

Peter V. Zima

Postmodernidad e indiferencia: hacia una novela postmoderna

El modelo de la novela postmoderna que voy a presentar está basado en el concepto clave de la indiferencia el cual –a mi juicio– estructura los textos literarios de la postmodernidad. Como problemática, ésta se distingue de la modernidad, y de la modernidad tardía –estructuradas por la ambigüedad y la ambivalencia de los valores, de las acciones y de los caracteres– por la indiferencia definida como intercambiabilidad de todos los valores. Esta intercambiabilidad aparece estrechamente vinculada al valor de cambio de una economía de mercado altamente desarrollada.

No se trata pues de una disposición psíquica, sino de un problema estructural que podría también definirse como la equivalencia de todos los valores sociales. Naturalmente, parece posible deducir de este elemento estructural una disposición psíquica que resulta de la imposibilidad de escoger un valor social (político, ético o estético) prefiriéndolo a otros valores. Pero lo que llamo indiferencia es esta imposibilidad estructural de elección, imposibilidad reconocida a priori en las novelas postmodernas como *Historia de un idiota contada por él mismo* y el *nouveau roman* de Butor, Robbe-Grillet o Claude Simon.

Es la indiferencia lo que distingue la novela postmoderna de las novelas de la modernidad tardía, de las novelas de la búsqueda metafísica, estética, erótica, religiosa y política. Quisiera evocar algunas de estas novelas para poner de manifiesto la diferencia genérica, filosófica y sociológica. Después hablaré de una novela postmoderna española que además constituye todo un hito como texto de la transición: *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) de Félix de Azúa.

1. *Niebla* de Miguel de Unamuno

Para comprender concretamente las diferencias que separan la modernidad tardía de la postmodernidad literaria hay que volver atrás y releer una de la grandes novelas de la Generación del 98. Leyendo *Niebla* de Miguel de Unamuno, nos damos cuenta de que la novela plantea una búsqueda desarrollada en varios niveles: en el nivel metafísico en el que Augusto busca la realidad, en el nivel erótico y en el nivel existencial. No es un azar que, en los años 60 y 70 del siglo XX, Unamuno fuera comparado con los existencialistas franceses, que también se inspiraron en la filosofía de Sören Kierkegaard, porque todos estos autores plantearon el problema de la existencia humana y de la actitud individual hacia Dios. En el caso de Unamuno, el problema existencial, mejor dicho el problema de la existencia individual está estrechamente asociado al problema de la existencia de Dios. En *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, escribe Unamuno: “Hay, en efecto, cuatro posiciones, que son dos positivas: a) querer ser; b) querer no ser; y dos negativas; c) no querer ser; d) no querer no ser. Como se puede: creer que hay Dios, creer que no hay Dios, no creer que hay Dios, y no creer que no hay Dios.” (Unamuno 1978: 50) En esta situación, la búsqueda de la propia identidad, del *yo*, aparece como indisociable de la búsqueda de Dios.

Dice el autor-narrador de *Niebla*: “Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos.” (Unamuno 1978: 131)

Lo que distingue el *nouveau roman* francés de esta metafísica “nivolesca” (Unamuno llama “nivola” a su novela experimental) es la renuncia explícita a la búsqueda de Dios y a la búsqueda complementaria de la identidad subjetiva. Las preguntas *¿Quién soy?* – *¿Quién es el otro?* son sustituidas por la intercambiabilidad de los personajes y de las identidades presentadas como indiferentes. En la novela *Le Voyeur* de Alain Robbe-Grillet el personaje principal tiene un nombre, se llama Mathias. Sin embargo es un individuo intercambiable que no tiene ni voluntad propia, ni carácter, ni un programa narrativo (según el término de Greimas) orientado hacia un valor político, ético o estético particular: obedece exclusivamente a pulsiones económicas (es un agente comercial) y sexuales.

Este anonimato de los personajes novelescos empieza con Kafka (con Josef K.) y Beckett. No por casualidad el nombre de Josef K. fuera abreviado: la abreviación señala una esfera anónima, impersonal que continúa en la obra de Beckett –en su teatro y en sus novelas experimentales.

2. *Historia de un idiota contada por él mismo:* los orígenes de la indiferencia en la novela

A propósito de la novela moderna escribe Carmen África Vidal: “La búsqueda de orden es una respuesta del artista a ‘la incertidumbre del vacío’: el artista moderno no es capaz de ‘soportar la ansiedad’ que la posmodernidad ha asumido ya por completo.” (África Vidal 1989: 41) Es decir, la postmodernidad ya aceptó el vacío metafísico o —como diría Nietzsche— el nihilismo y abandonó todas las tentativas para superarlo. —“La postmodernidad”— añade Carmen África Vidal —“ha dejado de creer en el arte y en el yo, porque se ha dado cuenta de que es bastante menos presuntuoso aceptar la incoherencia que nos rodea.” (África Vidal 1989: 43)

Esta breve característica de la postmodernidad, respecto al arte y a la novela, permite abordar los principales problemas de la novela de Azúa que podría leerse como una parodia de la búsqueda moderna: de la búsqueda de Unamuno, del joven Joyce, de Proust, Musil y Kafka. Esta parodia provoca un derrumbamiento de todos los valores defendidos por modernistas como T. S. Eliot, Marcel Proust o Kafka. *Historia de un idiota* es un texto dominado por indiferencia, es decir, por el sentimiento de intercambiabilidad de los valores y de la nulidad del individuo y del sujeto individual.

Desde la perspectiva actual es probable que *Historia de un idiota* sea una parodia consciente de la *Recherche* proustiana. En el tercer capítulo de esta novela postmoderna, encontramos a personajes muy proustianos:

Más tarde he podido comprobar la función destructiva de bailes, meriendas y excursiones, gracias a uno de los pocos libros científicos que he leído, en el que se describe minuciosamente el efecto nocivo de tales aficiones sobre el protagonista —llamado Marcel— y algunos personajes emblemáticos (una princesa, una abuela, un noble bretón, un judío que se casa con una ramera, etc.), todos ellos conducidos lentamente a la más severa abyección por tomarse en serio tales distracciones. (Azúa 1986: 17)

Las culturas europea y norteamericana aparecen en este libro como epifenómenos de la comercialización y de la economía del mercado. La coexistencia de todas las formas culturales e históricas suscita el sentimiento de indiferencia, entendida como intercambiabilidad de todos los bienes culturales, de todos los estilos y de todas las individualidades. Dice el narrador de Azúa:

Vean ustedes que, a diferencia de otras épocas, en la nuestra el así llamado 'estilo' es algo esencial PORQUE TODOS LOS ESTILOS SON BUENOS. A nadie preocupaba el estilo en el siglo XIV, pues sólo a un imbécil se le ocurriría proponer pirámides egipcias o incluso bóvedas de cañón y arcos de medio punto, cuando toda Europa, como un solo hombre, levantaba catedrales góticas. La cosa estaba clara y no había problemas de estilo. Pero en nuestro siglo se pueden construir ermitas románicas, catedrales góticas, zigurats mesopotámicos y a todo el mundo le parece estupendo porque todo vale, porque TODO DA LO MISMO. (Azúa 1986: 101)

Creo que vale la pena analizar este pasaje porque es muy característico de la situación social y lingüística de la postmodernidad. Poco importa la cuestión de saber si la descripción de la situación en la Edad Media en el texto es (o no es) aceptable desde un punto de vista medievalista. Lo que importa es la idea —de Azúa— de que la situación cultural del medievo estuvo caracterizada por la homogeneidad, mientras que la situación actual, es decir la situación postmoderna, lo está por la heterogeneidad y el pluralismo.

Pero me parece importante observar que en el pasaje citado las connotaciones del pluralismo no son positivas o eufóricas sino negativas o disfóricas (Greimas). En el contexto construido por Azúa, el pluralismo postmoderno al que se refieren los principales teóricos de la postmodernidad aparece como un aspecto de la indiferencia, definida como intercambiabilidad de los valores. "Todo vale, TODO DA LO MISMO", dice el narrador.

Eso no es, por supuesto, el pluralismo eufórico que defiende un filósofo postmodernista como Jean-François Lyotard en Francia o su discípulo alemán Wolfgang Iser. Es un pluralismo dominado por el mercado y por su valor fundamental: el valor de cambio. La dominación de este valor hace imposible la búsqueda moderna de valores auténticos: de Dios, del arte, de la revolución proletaria, de la utopía ética o estética.

En *Historia de un idiota*, todas las actividades aparecen como variantes de la actividad económica: "[...] Se transforman en remedos de la actividad empresarial, ya que 'ganar dinero' es la gran excusa metafísica que ayuda a soportar los más abrumadores tedios". (Azúa 1986: 31) Pero no es mi intención establecer una relación directa entre la vida económica y el mundo de la novela (como lo hace por ejemplo Lucien Goldmann en *Pour une sociologie du roman*). Más bien se trata de leer el texto como una parodia genérica.

Toda la novela de Azúa puede leerse como una parodia de la búsqueda moderna porque está dominada por la idea de un trueque permanente de valores e identidades. Y esta idea aún excluye la búsqueda de sí mismo,

de la propia identidad. Hablando de su amiga, dice el narrador: “Se me había inculcado su espíritu y yo era, en realidad, ella.” (Azúa 1986: 61) En esta frase, la identidad humana aparece como intercambiable, como in-diferente.

Al final de la novela, la subjetividad del narrador se disuelve porque éste abandona todos los valores que ha encontrado durante su narración, su vida narrada que parodia el *Bildungsroman* alemán, las novelas de artista y —en general— las autobiografías. Como en algunas novelas de la modernidad tardía (en las novelas de Proust, Thomas Mann, James Joyce y Virginia Woolf), el arte aparece en ciertos momentos de la narración de Azúa como posible refugio de la verdad metafísica, como algo que podría justificar la existencia en el sentido del joven Sartre. “Así, como síntesis de infancia, religión, sexo, amor y muerte, se me presentaba el arte occidental, último tramo de la investigación sobre el contenido de la felicidad” (Azúa 1986: 94–95), dice el narrador al llegar a la última parte de su *investigación* que en francés podría traducirse con la palabra proustiana *recherche*.

En la gran novela de Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*) encontramos un pasaje análogo, el célebre pasaje sobre la literatura y el arte: “La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c’est la littérature [...]” (Proust 1954: 895) Comparando la modernidad con la postmodernidad, es importante tener en cuenta que la solución propuesta por el narrador de Proust al final de la novela no es una solución puramente individual, sino una visión colectiva que hallamos también en las obras de Mallarmé, de Thomas Mann, del joven Joyce y en la *Náusea* de Sartre.

La diferencia entre esta búsqueda modernista que puede orientarse hacia la literatura y el arte y la actitud postmodernista aparece claramente en los últimos capítulos de la novela de Azúa donde la solución estética o artística ya no es posible, sino que es rechazada por el narrador. Tampoco es posible para los otros representantes de la literatura postmoderna. El narrador de Azúa la considera como un anacronismo (tal vez modernista). “Es verdad”, dice, “que el arte es el punto culminante de la investigación, pero ESTE NO ES TIEMPO PARA EL ARTE. Había llegado tarde.” (Azúa 1986: 101) La segunda frase podría leerse como una paráfrasis de Hegel quien pensaba que el arte sería superado por la filosofía que Hegel llamaba “pensamiento científico”.

En el contexto de la problemática postmoderna, el fracaso del arte que ya no puede ser considerado como un ancla metafísica, es acompañado por el fracaso del sujeto individual que pierde su sentido de la orientación, sus

criterios de distinción y de selección que le permitían (en un pasado moderno) tener una identidad y tomar decisiones. El narrador de Félix de Azúa deja de ser un sujeto de este tipo y constata el fracaso de su memoria:

Me encontraba como al comienzo, antes del primer tortazo, YA NO ERA YO. Aquél que había hecho el recorrido había quedado atrás. En el presente, lo único que me daba unidad era el recuerdo del camino recorrido, pero no el sujeto que lo había recorrido. Me sentía depositario de una experiencia sin sentido ni contenido, pero comprensible en tanto que pasado. (Azúa 1986: 119)

Podemos comparar estas frases finales otra vez con las frases finales del narrador de Marcel Proust que puede todavía asociar su subjetividad a su experiencia estética y artística. Después de tropezar con los adoquines desiguales en la corte de la residencia de los duques de Guermantes, se da cuenta de la *coherencia* de su vida sentimental. Es el azar que suscita el sentimiento de esta coherencia:

Je n'avais pas été chercher les deux pavés inégaux de la cour où j'avais buté. Mais justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchait, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé. (Proust 1954: 879)

Es decir que, en la novela de Proust, el descubrimiento del arte coincide con el descubrimiento de la propia subjetividad, del YO auténtico basado en la *memoria*.

En el contexto de la problemática postmoderna, este YO auténtico que se recuerda ya no existe. Los narradores de las novelas postmodernas no lo encuentran. Para ellos, el mundo se convierte en una conglomeración de fragmentos dispersos: "Un mundo hecho pedazos, de imposible recomposición, esparcidos sin orden en el teatro ruinoso de mi memoria. La visión de un idiota." (Azúa 1986: 123)

Estas frases recuerdan el inicio de la novela de Azúa donde el sujeto de la narración intenta en vano imponer cierta coherencia a la realidad: coherencia científica, erótica o psicológica. Sin embargo, la fragmentación y la incoherencia son los rasgos salientes y determinantes de la cultura postmoderna que –según Burghart Schmidt (1994)– es una cultura del *olvido*. A propósito de esta cultura dice el narrador al inicio de la novela: "No es de extrañar que en la actualidad la población desarrollada sea prácticamente

analfabeta, a la manera de los niños, es decir, con una cantidad ingente de información inútil ocupando la totalidad del cerebro.” (Azúa 1986: 16)

¿Qué quieren decir estas observaciones pesimistas? Significan que la cantidad de las informaciones supera la capacidad intelectual del individuo, del sujeto individual. Esta tendencia, cuyo origen se halla en la modernidad, fue descrita por el sociólogo alemán Georg Simmel que distingue una cultura subjetiva (es decir, la cultura de cada uno de nosotros) de lo que podría llamarse cultura objetiva (es decir la cultura colectiva acumulada por las generaciones pasadas; cf. Simmel 1984: 92–93). En la novela de Félix de Azúa, la situación postmoderna está caracterizada por la imposibilidad subjetiva de adquirir la cultura objetiva. Esta crece todos los días (y nosotros contribuimos a este proceso de acumulación permanente) y el sujeto individual debe afrontar una cantidad inmensa de informaciones que no puede asimilar.

Historia de un idiota demuestra —en un contexto literario— la desintegración de la subjetividad individual y la incapacidad subjetiva de orientarse en la realidad. Una de las principales razones de esta decadencia del sujeto individual literario es la depreciación del arte como valor cultural, estético. La identidad del sujeto artístico, del sujeto literario pierde su razón de ser. Naturalmente que esta depreciación del arte forma parte de la depreciación de todos los valores culturales (cualitativos) en el contexto de la problemática postmoderna donde estos valores aparecen como intercambiables. El proceso más amplio responsable de esta depreciación de los valores —éticos, estéticos y políticos— es probablemente el proceso de secularización que es, al mismo tiempo, responsable de la autonomía del arte.

Desde esta perspectiva, la postmodernidad aparece no sólo como resultado de la comercialización y mercantilización de la sociedad, sino también de la secularización en sus últimas fases de desarrollo.

3. La depreciación del arte en la literatura postmoderna

Volvamos ahora a las discusiones entorno a la novela postmoderna. No sé si Félix de Azúa se considera a sí mismo como un autor postmoderno o como un crítico de la novela modernista. Pero no cabe duda que *Historia de un idiota* es una crítica parodística de esa novela, sobre todo de *À la recherche du temps perdu* de Proust.

Naturalmente parece difícil afirmar que la novela de Azúa es el único modelo de la novela postmoderna. Es cosa sabida que existen muchas novelas que los críticos literarios han definido como “postmodernas”: novelas muy

diferentes de *Historia de un idiota*. Comparando ese texto con algunas de las más célebres novelas postmodernas como *Il nome de la rosa* de Umberto Eco, *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles o *Das Parfum* de Patrick Süskind, se podría esgrimir que estos textos son tan heterogéneos que es casi imposible hablar de una novela postmoderna.

Existen, sin embargo, semejanzas sorprendentes. *Das Parfum* de Süskind, por ejemplo, podría leerse, paralelamente a *Historia de un idiota*, como una parodia de la novela de artista. El autor alemán realiza su parodia, sustituyendo las artes de la visión (pintura) y del oído (música) por las sensaciones del olfato presentadas como un arte nuevo: la producción del perfume ideal. El personaje principal de la novela asesina a bellas muchachas para apropiarse de su perfume y para poder elaborar el perfume ideal. Es decir que se trata de una síntesis—carnevalizada—de dos géneros establecidos y bien conocidos: de la novela policíaca y de la novela de artista. En este proceso de síntesis, la novela de artista es parodiada: no solamente porque es asociada a la novela policíaca, sino también porque el personaje principal (Grenouille), además de ser un asesino, es un maestro en las artes del olfato.

En la sociedad postmoderna, que es una sociedad radicalmente pluralizada, un autor como Patrick Süskind podría objetar que hoy día es imposible defender la jerarquía de las artes y que—de todas maneras—la producción de perfumes es también producción artística. Podríamos añadir que la cocina también es un arte y que todo cocinero es un artista—y toda cocinera. Si aceptamos esos argumentos, podemos comparar Cervantes, Racine o Goethe con Boccaccio...

En su breve novela *Lost in the Funhouse*, John Barth también parodia la novela de artista comparando el arte con un *funhouse* y la creación artística con la construcción de *funhouses*. El personaje principal de esta novela se llama Ambrose y evoca algunos rasgos característicos del autor, de John Barth. Al mismo tiempo se parece a Tonio Kröger de Thomas Mann. Pero se distingue de este protagonista de la modernidad tardía porque ya no construye una obra artística, sino un *funhouse*: "He wishes he had never entered the funhouse. But he has. Then he wishes he were dead. But he's not. Therefore he will construct funhouses for others and be their secret operator—though he would rather be among the lovers for whom funhouses are designed." (Barth 1968: 97)

Como en las novelas de Süskind y Azúa, el arte aparece, en la novela de John Barth, como un fenómeno cultural depreciado, como un valor devaluado. Podríamos concluir, entonces, que la literatura postmoderna es una literatura que ya no cree en el valor estético del arte.

4. Cuatro modelos postmodernos

El arte es, sin embargo, un tema particular de la literatura contemporánea y sería una simplificación inadmisible afirmar que el rechazo del arte como valor auténtico caracteriza toda la literatura postmoderna. Me parece necesario definir la literatura postmoderna empleando criterios más generales y construyendo modelos genéricos que permitan una orientación más comprensiva.

Adoptando este punto de vista, podríamos distinguir –al menos provisionalmente– cuatro modelos de literatura postmoderna: (a) una literatura que expresa una rebelión radical sin perspectivas revolucionarias o utópicas (Azúa, Werner Schwab, Thomas Pynchon, Christoph Ransmayr); (b) una literatura experimental que continúa las experiencias de las vanguardias europeas sin adoptar sus perspectivas políticas o revolucionarias (Nouveau roman, el último Joyce, Maurice Roche, Jürgen Becker, el último Italo Calvino); (c) una literatura de fácil consumo que vuelve a las tradiciones literarias del pasado asimilando algunas técnicas de las vanguardias (Umberto Eco, John Fowles, John Barth, Patrick Süskind); (d) por fin, una literatura ideológica: ecológica, feminista o eco-feminista que sigue denunciando los excesos del capitalismo tardío y de sus estructuras de dominación, pero sin desembocar en visiones revolucionarias. (Marge Piercy, Ernest Callenbach).

Quisiera empezar con el primer modelo que me parece que corresponde a la novela de Félix de Azúa, una novela que se rebela contra una sociedad nihilista, dominada por la indiferencia, sin proponer soluciones utópicas o revolucionarias. (a) Un elemento postmoderno de esta novela es su carácter post-revolucionario, es decir su incredulidad hacia las “grandes metanarraciones”: “El jefe de célula (hoy conspicuo urbanista al servicio de una inmobiliaria californiana) tuvo un movimiento altivo [...]” (Azúa 1986: 22) (b) Ya he evocado el segundo elemento postmoderno de esta novela: el abandono del arte como garantía metafísica de la existencia del sujeto individual. (c) El elemento principal, sin embargo, parece ser la intercambiabilidad de los valores sociales, de las personas y de los sentimientos.

Los otros modelos postmodernos también pertenecen a esta problemática dominada por la indiferencia. Pero las novelas del segundo modelo –las novelas de Robbe-Grillet, Butor, Calvino, la prosa de Jürgen Becker– no se rebelan contra el orden social existente: lo critican con ironía, parodiando sus formas artísticas y narrativas. Becker por ejemplo se burla de la composición escolar, de la retórica política y de la jerga de la publicidad. Sin embargo, esta crítica no se deja inspirar por proyectos revolucionarios

o utópicos: es una crítica unidimensional que renuncia a las grandes metanarraciones.

Eso es también válido para el tercer modelo: para autores como Umberto Eco, Patrick Süskind o John Fowles la novela es como un juego y ellos (al igual que los *nouveaux romanciers*) escriben para divertir o distraer a los lectores: a un público unidimensional que ya no exige de la literatura que proponga soluciones políticas o programas históricos —como lo hicieron Bertolt Brecht, el joven André Malraux, Christopher Caudwell o (en el campo de la derecha) Felipe Tomaso Marinetti. La crítica sigue desempeñando un papel importante en esta literatura, pero es una crítica que no rebasa los límites del orden establecido.

El modelo literario más moderno de la problemática postmoderna es tal vez la literatura ideológica: la literatura ecológica, feminista, étnica y eco-feminista que reacciona a la indiferencia general como las ideologías modernas reaccionaban a la ambigüedad moderna y la ambivalencia modernista. Esta literatura no acepta el orden existente —pero las alternativas que esboza no son ni revolucionarias ni utópicas en el sentido de las grandes metanarrativas racionalistas, roussaeuistas, hegelianas o marxistas. Se trata de utopías locales (como en el caso de Ernest Callenbach: *Ecotopia* y *Ecotopia emerging*). Digamos que la utopía ecológica o feminista de la problemática postmoderna se desligó definitivamente de las grandes metanarrativas revolucionarias. En las novelas “ecológicas” de Callenbach, por ejemplo, se trata de sobrevivir en comunidades aisladas en el margen de una sociedad que está progresando hacia la catástrofe. Es decir que en el contexto de la problemática postmoderna el concepto racionalista de *progreso* asume muchas veces connotaciones negativas.

5. Conclusión

Los cuatro modelos propuestos aquí seguramente no presentan una solución definitiva. Cualquier crítico literario podría pretender que haya un quinto o un sexto modelo —o de manera más deconstructiva— y/o que ninguno de los textos citados corresponda a uno de los modelos. Todo eso es verdad. Naturalmente, no es difícil inventar más modelos; pero afirmar —con Croce y algunos deconstructivistas— que cada uno de los textos, que cada una de las novelas es su propio modelo me parece ser una exageración nominalista.

A mi juicio, los cuatro modelos tienen aspectos comunes, y estos aspectos comunes nos ayudan a sacar a la luz una *problemática postmoderna dominada por la indiferencia como intercambiabilidad de los valores culturales*.

Uno de los resultados de esta intercambiabilidad es la imposibilidad de postular la superioridad (exclusividad) de un valor –religioso, político o estético– particular: “PORQUE TODOS LOS ESTILOS SON BUENOS” –dice el narrador de Azúa. Naturalmente no es así– y nosotros lo sabemos muy bien, porque tenemos nuestro estilo preferido. Pero es imposible probarlo: como es imposible, en una sociedad pluralista, demostrar la veracidad del arte, del marxismo o de la Biblia. A cada uno, a cada grupo su verdad, su convicción, su fe, dirían los ideólogos del pluralismo postmoderno. Estos ideólogos no ven o no quieren ver que el revés de este pluralismo es la intercambiabilidad, la indiferencia.

El individuo que se niega a reconocer esta indiferencia para poder continuar la búsqueda metafísica de la modernidad tardía (del modernismo) –de Proust, Unamuno, Sartre o Virginia Woolf– es el *idiota* de Azúa. Pues solo un idiota (*idios* = propio, particular) que mantiene su propio sistema de valores –como el protagonista-narrador de Azúa– sigue combatiendo la indiferencia estructural como Don Quijote combate los molinos de viento.

Bibliografía

- Azúa, Félix de (1986): *Historia de un idiota contada por él mismo – o el contenido de la felicidad*. Barcelona: Anagrama.
- Barth, John (1968): *Lost in the Funhouse*. London: Secker & Warburg.
- Proust, Marcel (1954): *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard.
- Schmidt, Burghart (1994): *Postmoderne – Strategien des Vergessens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1957, 1984): *Das Individuum und die Freiheit*. Berlin: Wagenbach.
- Süskind, Patrick (1985): *Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes.
- Unamuno, Miguel de (1914, 1978): *Niebla*. Madrid: Cátedra.
- Vidal, Carmen África (1989): *¿Qué es el posmodernismo?* Alicante: Universidad de Alicante.
- Zima, Pierre V. (1976): *La Escuela de Frankfurt. Dialéctica de la particularidad*. Barcelona: Galba Edicions.
- Zima, Peter V. (1997, 2001): *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen/Basel: Francke.
- Zima, Peter V. (2001): “Konstruktion und Dekonstruktion des Subjekts: Unamunos *Niebla* und Pirandellos *Uno, nessuno e centomila*”. En: Zima, Peter V. (2001): *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel: Francke.